

Werk

Titel: Goethes "Götz": Geschichte dramatisiert?

Autor: Michelsen, Peter

Ort: Weimar

Jahr: 1993

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0110|LOG_0014

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

PETER MICHELSSEN

Goethes „Götz“: Geschichte dramatisiert?*

„Gott segne Dich, daß Du den Götz
gemacht hast, tausendfältig.“

Johann Gottfried Herder¹

Um die Bedeutung des Geschichtlichen in Goethes „Götz von Berlichingen“ richtig einschätzen zu können, wird es nötig sein, zwischen dem, was Goethe vorhatte – und was in vieler Beziehung seinen Niederschlag in dem Stück gefunden hat –, und dem, was sich als Gestalt des Werkes – vor allem in der ersten Fassung – darstellt, zu unterscheiden. Beides klappt auseinander; und gerade die Umarbeitung durch den Autor zeigt, daß dieser selbst das innere Gesetz seines Dramas verkannte.

Goethes Intention, der wir uns zunächst zuwenden werden, ist in zweierlei Hinsicht zu betrachten: einmal im Hinblick auf ein „Gedachtes“ (wie Herder sich kritisch ausdrückte),² eine obgleich simple geschichtstheoretische Prämisse, die aber viel stärker, als man sich meist klarmacht, der Ausarbeitung des Stückes zugrunde lag, und zum anderen in Hinblick auf die daraus resultierende, von dem Drama ausgehende Wirkung, die wohl auch als Wirkungsabsicht des jungen Goethe angesehen werden kann. Ich gehe also in drei Schritten vor: 1. stelle ich die von Goethe vorausgesetzten geschichtstheoretischen Vorstellungen und deren Einfluß auf das Stück vor; 2. gehe ich den mit dieser Geschichtssicht verbundenen Werten nach und der dadurch sich einstellenden Einwirkungstendenz auf die Zuschauer; 3. stelle ich dieser Intention die der Gestaltung innewohnende Gesetzlichkeit des Stückes gegenüber, die Goethe bei der Umarbeitung zur Druckfassung verunklart hat.

Erster Schritt

Am 28. November 1771 schrieb Goethe aus Frankfurt an den Präsidenten der Straßburger „Tischgesellschaft“, den Aktuar Johann Daniel Salzmann, über *eine ganz unerwartete Leidenschaft*, in die er sich gestürzt habe: *Mein ganzer Genius liegt auf*

* Vortrag auf der 73. Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar 1993, gehalten in der Arbeitsgruppe B.

¹ Herder an Goethe, Anfang Juli 1786; Johann Gottfried Herder, Briefe. Gesamtausgabe, Bd. 5, Weimar 1986, S. 182.

² Nach Goethes Brief an Herder von Mitte (wahrscheinlich, nach Morris und Fischer-Lamberg, etwa vom 10.) Juli 1772 scheint Herder ihm geschrieben zu haben: „Es ist alles nur gedacht“ (WA IV, 2, S. 19). Ob das wirklich Herders Formulierung war, mag man bezweifeln. Denn in seinem fast gleichzeitigen Brief an Caroline Flachsland urteilte er durchaus enthusiastisch mit nur mäßiger Kritik: „Es ist ungemein viel Deutsche Stärke, Tiefe u. Wahrheit drinn, obgleich hin u. wieder es auch nur gedacht ist“ (Brief vom 25. Juli 1772; Briefe [Anm. 1], Bd. 2, Weimar 1984, S. 195).

*einem Unternehmen worüber Homer und Schakespeare und alles vergessen worden. Ich dramatisiere die Geschichte eines der edelsten Deutschen, rette das Andenken eines braven Mannes.*³ Schenkt man dieser Briefstelle Glauben (und warum sollte man es nicht?), so leitete Goethe bei seinem Unternehmen die Absicht, durch lebendige Darstellung einer historischen Persönlichkeit die Erinnerung an eine Gestalt der deutschen Geschichte zu erneuern.

Die in dieser Absicht zum Ausdruck kommende Betonung des Nationalen war, wie man weiß, eine bei den deutschen Intellektuellen des 18. Jahrhunderts zunehmend sich durchsetzende Zeitströmung, die sicherlich auch darin begründet war, daß die Deutschen sich als Nation „verspätet“ hatten und daher, in Konkurrenz mit ihren schon seit geraumer Zeit in Nationalstaaten zusammengeschlossenen Nachbarn, eine Art Nachholbedarf empfanden, dem sie vorerst nur literarisch Genüge tun konnten; sie hängt aber außerdem damit zusammen – und das ist der geistesgeschichtlich tiefere und den Ausschlag gebende Grund –, daß die Epoche (und d. h. schon die Aufklärung!) sich immer stärker dem Besonderen und Individuellen als dem eigentlich ‚Wirklichen‘ zuzuwenden begann; das Generische, Übergreifend-Vernünftige wurde mehr und mehr perhorresziert. So ist es eine Abwendung vom Allgemeinen, die sich in dem damaligen – wie Goethe sich in den Schemata zu „Dichtung und Wahrheit“ ausdrückt – „Emergieren“ von *Deutschheit*,⁴ in dem *Drang der Deutschen nach eigener innerer Cultur* dokumentierte.⁵ An die Stelle überall geltender sozialer Regeln, Sitten und Konventionen sollte das jeweilig Eigene treten, dem man zu folgen habe. „Jede menschliche Vollkommenheit“ hielt Herder für „national, säcular und, am Genauesten betrachtet, individuell“⁶. Mit einem solch individuell Besonderen seien auch die Völker ausgestattet; ihnen wohne eine spezifische Wesenheit inne – *Volkheit* nannte Goethe sie später⁷ –, die ihr Eigentliches ausmache. Daß dieser Volksbegriff in der Folge, irrational verseucht, in Deutschlands weiterer geschichtlicher Entwicklung eine eigentümliche, anderen Nationen fremde Dynamik und Vehemenz erhielt und dadurch mit einer schweren Problematik behaftet wurde, soll uns hier nicht beschäftigen. Es genügt zu konstatieren, daß sich mit der von Herder und dem jungen Goethe noch mit einer gewissen Unschuld verwendeten Vorstellung des Volkes als eines mit eigenem Gepräge verkörperten Ganzen das Interesse an der nationalen Vergangenheit verknüpfte.

Die Frage, warum solch nationalhistorisches Interesse bei Goethe gerade die dramatische Gestaltung herausforderte, ist leicht zu beantworten. Pate stand dabei bekanntlich Herders Shakespeare-Auffassung, die Goethe in Straßburg entgegentrat. Denn als Welt-Schöpfungen im Hinblick auf die menschliche Welt, d. h. als Geschichte – „eine Welt dramatischer Geschichte“ – verstand Herder die Werke des Briten. Jedes seiner Dramen sei „History im weitesten Verstande“, jedes Stück bleibe und müsse bleiben, „was es ist: Historie, Helden- und Staatsaction zur Illusion mittlerer Zeiten!“⁸ Demgemäß nannte Goethe sein Stück in der ersten Fassung:

³ WA IV, 2, S. 7.

⁴ WA I, 26, S. 356.

⁵ Nicht in der WA. Goethe-Jahrbuch 28/1907, S. 9. – Artemis-Ausgabe, Bd. 10, S. 873.

⁶ In: Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit; Herder, Werke, hrsg. von Heinrich Düntzer, Berlin [Hempel] o. J., T. 21, S. 160.

⁷ Maximen und Reflexionen, hrsg. von Max Hecker (Schriften der Goethe-Gesellschaft 21), Weimar 1907, S. 151 (Nr. 682).

⁸ In Herders „Shakespeare“; in: Von deutscher Art und Kunst; Herder, Werke (Anm. 6), T. 23, S. 265, 273.

„Geschichte [. . .] dramatisiert“.⁹ Wie Shakespeare mit seinen Königsdramen Epochen englischer Geschichte wieder auferstehen ließ, so wollte er etwas Analoges im Bereich der deutschen Geschichte leisten. Es ist eben dieser Aspekt, den Herder gegen Schluß seines Shakespeare-Aufsatzes an Goethes „Götz“ besonders betonte und pries: „Glücklich, daß ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn [Shakespeare] begreifen konnte, und wo Du, mein Freund, der Du Dich bei diesem Lesen erkennst und fühlst, und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmt, wo Du noch den süßen und Deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unsrer Sprache, unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen! Ich beneide Dir den Traum, und Dein edles deutsches Wirken lass’ nicht nach, bis der Kranz dort oben hange.“¹⁰

Warum allerdings, muß man fragen, wählte Goethe zum Gegenstand seiner dramatischen Gestaltung nicht einen wirklichen Herrscher „aus unsern Ritterzeiten“ (und das würde heißen: aus dem Mittelalter), wie man es in Nacheiferung der Shakespeareschen „Histories“ eigentlich hätte erwarten können, sondern statt dessen eine für die allgemeine Geschichtsentwicklung relativ unwichtige Figur (ihr Name wäre dem öffentlichen Bewußtsein ohne Goethes Drama längst entschwunden) aus einer Zeit, die man allenfalls noch dem Ende der „Ritterzeiten“ zuordnen kann? Nun war das letztere offenbar so gewollt. Wenn Goethe 1826 eine Rezension seiner Werke im „Globe“ (von Jean Jacques Ampère) den Lesern seiner Zeitschrift „Über Kunst und Alterthum“ bekannt machte, kann man annehmen, daß die dortige Charakterisierung des „Götz“, die er voll übernahm (das war bei denen mancher anderer Werke nicht der Fall), seine Billigung fand. „Denn man kann sagen:“ übersetzt Goethe, „das Mittelalter sei eigentlich der Held dieses wunderlichen Dramas [. . .]. Das Mittelalter athmet ganz und gar in diesem Götz mit der eisernen Hand; hier ist die Kraft, die Rechtlichkeit, die Unabhängigkeit dieser Epoche, sie spricht durch den Mund dieses Individuums, vertheidigt sich durch seinen Arm, unterliegt und stirbt mit ihm.“¹¹ Den Untergang also eines Helden, der zugleich den Niedergang einer Epoche repräsentiert, wollte Goethe darstellen. Und dabei sollte, trotz seines Scheiterns, der Held eine große Gestalt sein, „die große Gestalt des hinsterbenden Mittelalters“, wie Ampère (in Goethes Übersetzung) sich ausdrückte.

Nun war diese Absicht natürlich nicht die eines die Geschichte sine ira et studio distanziert betrachtenden Historikers, sondern stand für den Autor in Zusammenhang nicht nur mit Erfahrungen, die er selbst mit seiner eigenen Zeit gemacht hatte, sondern auch mit Grundüberzeugungen, die er mit anderen seiner Zeitgenossen teilte oder von ihnen übernahm. Es sind insbesondere Gedanken aus zwei verschiedenen Quellen, die für Goethe miteinander verschmolzen, um daraus die ‚geschichtstheoretische‘ Grundlage zu bilden, die den aktuell sich abspielenden Geschehnissen des Dramas ihren Sinn geben sollte; ich meine Gedanken Herders und Möser.

Justus Möser, dessen *Aufsätze staatsbürgerlichen Inhalts* in den „Osnabrücker Intelligenzblättern“ Goethe *durch Herder bekannt geworden* waren¹² (und dem er

⁹ Der junge Goethe, hrsg. von Hanna Fischer-Lamberg, Bd. 2, Berlin 1963, S. 88.

¹⁰ Herder, Werke (Anm. 6), T. 23, S. 273. Ob Herder mit seiner Formulierung des Goetheschen Unternehmens als „Traum“ dieses von der „Wirklichkeit“ der Shakespeareschen Historiendramen unterscheiden wollte (wie man – ich weiß nicht mehr wo – gemeint hat), scheint mir sehr zweifelhaft.

¹¹ WA I, 41,2, S. 186.

¹² Vgl. Dichtung und Wahrheit, 13. Buch; WA I, 28, S. 237.

noch in „Dichtung und Wahrheit“ eine lange, warmherzige Betrachtung widmete),¹³ ist es sicherlich gewesen, dem er die entscheidende Anregung über den Charakter der Epoche wie auch über den ungefähren zeitlichen Rahmen des Endstadiums verdankt, innerhalb dessen eine dramatische Behandlung des zunächst wohl nur vage empfundenen Problemkomplexes sinnvoll sein konnte. Dabei kam ihm Möser zugleich kritisches wie konservatives Denken, sein „Zusammenknüpfen“ des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen,¹⁴ entgegen. Wenn Möser das Faustrecht des Mittelalters – ein Rechtsinstitut, demzufolge Täter von Gewalttaten der persönlichen Rache des Vergewaltigten preisgegeben waren – als ein „Kunstwerk des höchsten Stils“ pries, so verbindet er das von vornherein mit einer scharfen Verurteilung der Zustände der eigenen Zeit: „Die einzelnen Räubereien, welche zufälligerweise dabei [bei der Anwendung des Faustrechts] unterliefen, sind nichts in Vergleichung der Verwüstungen, so unsre heutigen Kriege anrichten. [...] Es werden jetzt in einem Feldzuge mehrere Menschen unglücklich gemacht als damals in einem ganzen Jahrhundert. [...] Unsre ganze Kriegsverfassung läßt keiner persönlichen Tapferkeit Raum; es sind geschleuderte Massen ohne Seele, welche das Schicksal der Völker entscheiden; und der ungeschickteste Mensch, welcher nur seine Stelle wohl ausfüllt, hat eben den Antheil am Siege, welchen der edelste Muth daran haben kann. [...] Eine solche Verfassung muß nothwendig alle individuelle Mannichfaltigkeit und Vollkommenheit [...] unterdrücken.“¹⁵ Man sieht: so sehr Möser die Verteidigung des Fehdewesens mit historischen Argumenten zu untermauern sucht, so sehr legte er dabei doch auch schon Wertmaßstäbe seiner Gegenwart an: die der Vielfältigkeit individuellen Lebens. Ähnliches läßt sich auch an anderen von Möser behandelten Gegenständen – dem der Erziehung etwa oder dem des Prozeßwesens – beobachten, die in Goethes „Götz“ auch eine entsprechende Darstellung erfahren.

Ich halte es angesichts alles dessen für ausgeschlossen, daß Goethe ohne Kenntnis Möser, durch die Lektüre der Lebensbeschreibung des Herrn Götz von Berlichingen allein, auf den Gedanken verfallen konnte, dessen Taten zu dramatisieren. Denn die bieder und kunstlos-unbeholfen erzählte Geschichte, die der fünfundsechzigjährige Ritter an seinem Lebensabend – also um 1560 – dem Neckarzimmerner Pfarrer diktierte,¹⁶ enthält wohl manche Rechtfertigungsversuche seiner vielen Händel, die oftmals – wie der Herausgeber Georg Tobias Pistorius (alias Veronus Franck von Steigerwald) 1731 freimütig einräumt – „mehr auf das Faust- und Kolben-Recht als auf eine im Reich ante Annum 1495 erlaubte Fehd hinaus gelauffen“ seien;¹⁷ aber von

¹³ Ebenda, S. 237–241.

¹⁴ Dichtung und Wahrheit, 15. Buch; WA I, 28, S. 318.

¹⁵ Patriotische Phantasien LIV; in: Möser, Sämmtliche Werke, hrsg. von B. R. Abeken, 2. Ausg., Bd. 1, Berlin 1858, S. 396f.

¹⁶ Nach der Vermutung von Helgard Ulmschneider in der Einleitung zu ihrer kritischen Ausgabe der autornächsten Handschrift der Götzschen Lebensbeschreibung. Vgl. Ulmschneider, Götz von Berlichingen, Mein Fehd und Handlungen (Forschungen aus Württembergisch-Franken 17), Sigmaringen 1981, S. 31. Albert Leitzmann dagegen, der in einem Brief Götzens „zweifellose Charakteristika eines Linksschreibers zu erkennen“ glaubte, hielt es noch „für kaum angängig“, „für die Selbstbiographie des Greises [...] überall Diktate“ annehmen zu wollen (in der Einleitung zu: Lebensbeschreibung Herrn Götzens von Berlichingen, hrsg. von Albert Leitzmann [Quellenschriften zur neueren deutschen Literatur 2], Halle a. S. 1916, S. XIV).

¹⁷ Lebens-Beschreibung Herrn Gözens von Berlichingen, Zugenannt mit der Eisern Hand [...], zum Druck befördert, von Verono Franck von Steigerwald [...] Nürnberg [...] 1731, Vorrede An den günstigen Leser [unpaginiert]. Ich zitiere Götz' Vita nach dem Faksimile-Druck: Lebensbeschreibung des Ritters Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Mit einem Vorwort von Herrn Frh. von Berlichingen und Heinz-Eugen Schramm, Frankfurt am Main 1980.

einer ausgesprochenen Verherrlichung des Fehdewesens im Sinne Möser's kann man dort nichts lesen. Auch die von Goethe sicherlich mitbenutzten, im Anhang der Götischen „Lebens-Beschreibung“ abgedruckten „Historischen Nachrichten, Von dem Ursprung [. . .] derer in Teutschland ehemals in Schwang gegangenen Fehden und Diffidationen“ von Wilhelm Friedrich Pistorius (dem Sohne des Herausgebers) gehen, obwohl sie bis ins einzelne reichende Mitteilungen über Regeln, Formen und Beschaffenheit der Fehden enthalten, von dem Faustrecht als einem inzwischen, Gott sei Dank, abgeschafften „inveterirten Ubel“ aus, einem „untrüglichen Merkmal morborosi status“ des Gemeinwesens.¹⁸ Einzig und allein die Sicht Möser's vermochte also Goethe zu der Blickrichtung zu verhelfen, mit deren Hilfe er den Handlungen und Kämpfen Götz's jenes hohe Maß an Rechtlichkeit geben konnte, das ihnen in seinem Drama eigen sein soll.

Hinzu kommt eine Vorstellung Herders, die zu tiefgreifenden Veränderungen des in der Quelle vorgefundenen Stoffes führte. Es ist ein Aspekt seines historischen Denkens, dem man im Rahmen seiner Geschichtstheorie wohl nur einen relativen Platz wird einräumen dürfen, der aber Anfang der siebziger Jahre, in den „Fragmenten“ oder in „Auch eine Philosophie der Geschichte“, infolge seiner heftigen polemischen Ausfälle gegen die eigene Zeit noch unproportioniert stark – und in persönlichen Gesprächen wahrscheinlich noch stärker – hervortrat: der (natürlich durch Rousseau genährte) Gedanke, daß die Intellektualisierung der Neuzeit als Weg in eine bloße Verstandeskultur ein Abstieg sei. Verbunden mit der Lebensalter-Allegorie, die Herder mit merklicher Vorliebe verwendet, müssen damit frühere Epochen, als dem Jünglings- und Mannesalter näherliegend, fast zwangsläufig in eine hellere Beleuchtung geraten. Sogar im Gang der Shakespeare-Rezeption offenbart sich Herder – „da Worte und Sitten und Gattungen der Zeitalter wie ein Herbst von Blättern welken und absinken“ – der Weg eines ständigen Verfalls.¹⁹ Wenn Goethe also die Biographie des alten Haudegens Götz in diesem Sinne als *Symbol einer bedeutenden Weltepoche*²⁰ ergreifen wollte, dann mußte er sie entsprechend umdeuten. Denn das Leben des historischen Götz verlief im Entscheidenden völlig anders als das des Goetheschen Helden. Goethe traf aus den (an sich ganz undramatischen) Abenteuer des Ritters eine Auswahl und versuchte – worauf nichts in seiner Vorlage hindeutete –, ihren Verlauf als absteigende Kurve, als Bewegung zum Schlechteren hin, darzustellen.

Bedenkt man, daß es sich bei der vor Augen geführten Epoche um etwa das erste Drittel des 16. Jahrhunderts handelt, um den Beginn der Neuzeit,²¹ dann muß es im hohen Grade verblüffen, wie konsequent Goethe alle positiv in die Zukunft weisenden Bewegungen dieser Zeit ausblendet. Die Reformation kommt überhaupt nicht vor (der Bruder Martin, der offenbar an Luther erinnern soll, gibt lediglich der Unzufriedenheit mit seinem geistlichen Stand Ausdruck sowie der Bewunderung für das Rittertum, insbesondere für Götz); und der Humanismus tritt nur in der satirisch

¹⁸ Anhang zur „Lebens-Beschreibung“ (Anm. 17), in eigener Paginierung, S. 7, 28.

¹⁹ Vgl. Werke (Anm. 6), T. 23, S. 273.

²⁰ Dichtung und Wahrheit, 19. Buch; WA I, 29, S. 162.

²¹ Man gewinnt bei der Lektüre den Eindruck, als ob Ereignisse langer Jahre vor uns abrollen, während man bei einer genauen Nachrechnung aufgrund der Angaben im Drama selbst nur auf ein paar Monate kommt (vgl. Heinrich Meyer-Benfey, Goethes Götz von Berlichingen, Weimar 1929, S. 80ff.).

gezeichneten Episodenfigur des Olearius (Öhlmann) auf. Die Stadtkultur der Epoche – man denke an Nürnberg; dort lebte damals Dürer! – scheint es gar nicht zu geben: die Stadtbürger sind Pfeffersäcke und hinterhältige Bürokraten. Andere von der Konstellation der Götz-Geschicke her verständlicherweise scheel anzusehenden Kreise geraten kaum in den Blick: Von den Fürsten wird viel – wenn auch nicht nur (vgl. III, 20; S. 85f.)²² – Schlechtes gesagt, doch auf der Bühne sehen wir, eher am Rande, lediglich den Bischof von Bamberg. Die Reichstruppen sind feige und wortbrüchig. Von den Pfaffen erleben wir nur den Abt von Fulda als ignoranten Saufbruder. Bleiben die Bauern. Sie erscheinen – in der Druckfassung (in der ersten Fassung ist das noch anders) – entweder, in der Bauernhochzeit-Szene, als treuherzige Gesinnungsgenossen Götzens, die von betrügerischen Juristen übers Ohr gehauen wurden; oder, in den Bauernkriegs-Szenen selbst, als pure Mordbrenner, von deren Motiven nur beiläufig die Rede ist.

Alles in allem (und wie immer man das Skizzierte im einzelnen noch differenzieren mag): „Götz von Berlichingen“ ist kein Dokumentartheater. Die dargestellten Verhältnisse sollen vielmehr, wie es in „Dichtung und Wahrheit“ heißt, einen *allgemein gesetzlosen Zustand* spiegeln.²³ Zwar hat Goethe seine Hauptquelle, Götzens „Lebens-Beschreibung“, fleißig benutzt, aber die Geschehnisse und Bilder seiner Vorlage ordnet er einem Geschehensablauf ein, dem er mit dem – der Quelle widersprechenden – frühzeitigen Tod des Helden ein Ziel setzt, das eine über das Traurige eines solchen Ereignisses hinausgehende symptomatische Bedeutung haben soll. Deutlich verriet das schon das Motto aus Albrecht von Hallers „Usona“, das der ersten Fassung vorangestellt ist: „Das Unglück ist geschehn, das Herz des Volcks ist in den Koth getreten, und keiner edeln Begierde mehr fähig.“²⁴ Prinzipiell gilt dieses Motto auch für die Druckfassung. Um kein Individualschicksal geht es, sondern um das „Herz des Volks“, das seine Würde und seinen Wert zu verlieren im Begriffe ist. Götz' Ende steht, vor dem Hintergrund einer als schwach, verderbt, neidisch und selbstsüchtig gezeichneten Gesellschaft, als Beispiel für eine allgemeine Geschichtsentwicklung.

Aus dieser Absicht der Exemplifizierung eines Geschichtsprozesses resultieren auch die anderen Veränderungen, die Goethe mit seiner Quelle vornahm. Während der historische Götz zehn Kinder hatte, davon sieben Söhne, hat der Held im Drama nur einen Sohn, und dieser eine schlägt ihm nicht nach. Er läuft lieber in die Küche und in den Keller als in den Stall, hängt sich an die Frauen und läßt sich Märchen erzählen; am Schluß erfährt man, daß er ins Kloster gegangen ist. Ausdrücklich im Gedanken daran klagt der sterbende Götz, daß das Segensgebet seines Vaters um *eine Nachkommenschaft von edlen tapfern Söhnen* von Gott *nicht erhört* worden sei: *ich bin der Letzte* (V, 14; S. 125).

Götz als der Letzte: die offensichtliche Funktion dieses Zuges wird in der ersten Fassung in einem Gespräch zwischen der Schwester und der Gattin Götzens fast allzu aufdringlich beim Namen genannt:

²² Ich zitiere den Text des Dramas nach der – gegenüber der WA wesentlich verbesserten – Jubiläums-Ausgabe (Goethe, Sämtliche Werke, Stuttgart und Berlin o. J. [1906], Bd. 10, hrsg. von Eduard von der Hellen) durch Angabe von Akt und Szene sowie der Seitenzahl des Bandes. – Zu den Prinzipien der Textherstellung vgl. die Ausführungen des Herausgebers, S. 255ff.

²³ Dichtung und Wahrheit, 17. Buch; WA I, 29, S. 72.

²⁴ Der junge Goethe (Anm. 9), Bd. 2, S. 88. Indem Goethe das „Übel“ bei Haller in „Unglück“ änderte, betont er das Dramatisch-Ereignishaft.

MARIE. Kann sich mein Bruder enntschliessen den Jungen
in's Kloster zu thun.

ELISABETH. Er muss. Dencke nur selbst welche Figur
würde Carl dereinst als Ritter spielen.

MARIE. Eine recht edle, erhabne Rolle.

ELISABETH. Vielleicht in ein Paa[r] Hundert Jahren
wenn das Menscheng[esch]lecht recht tief herunter
gekommen seyn wird (Gottfried II, 8; S. 138).²⁵

Die Menschheit kommt herunter: das erscheint ausgemacht. Verweichlichung steht ihr bevor, Verlust an Männlichkeit, Verrätereit aus Schwäche und Eigennutz. Auch Götz ahnt das, und er weiß es am Schluß. Zunächst sagt es ihm, unverstanden, nur ein Traum (I, 5; S. 35), später erkennt er es bei der Nachricht von der tödlichen Krankheit des Kaisers: *Unsere Bahn geht zu Ende* (IV, 5; S. 103). Und die bittere Erfahrung des eigenen Geschicks läßt ihn vor dem Tode prophezeien: *Schließt eure Herzen sorgfältiger als eure Thore. Es kommen die Zeiten des Betrugs, es ist ihm Freiheit gegeben. Die Nichtswürdigen werden regieren mit List, und der Edle wird in ihre Netze fallen* (V, 14; S. 126).

Indem die Opposition der *Schwachen* und der *Tapfren* aus der ersten Fassung (Gottfried V, 16; S. 227) hier in die der *Nichtswürdigen* und der *Edlen* verwandelt wird, bietet sich das Gemeinte noch reiner, ja krasser, ins Moralische gewendet, dar. Von der Intention Goethes her scheint kein Zweifel: Der Untergang eines eine bessere Welt repräsentierenden Helden durch ein *Jahrhundert*, das ihn *von sich stieß*, in Erwartung einer *Nachkommenschaft*, die ihn *verkennt* (V, 14; S. 126), steht im Zeichen einer Degeneration – um mit Herder zu sprechen, einer ‚Abartung‘ – der Menschheit.

Zweiter Schritt

Dem diesem vorausgesetzten Geschichtsgang eigenen Wertgefälle gemäß – es geht vom Besseren zum Schlechteren – ist der zum Scheitern verurteilte Held mit einem Verhaltenskodex des Lebens und Handelns ausgestattet, dem er, grundsätzlich, folgt. Dieser Kodex einer vergehenden – und inzwischen, zur Zeit des Autors, längst vergangenen – Epoche steht dennoch stellvertretend für ein die Generation des jungen Goethe bestimmendes Ideal (obgleich er mit diesem keineswegs identisch ist). Nur dadurch kann der Held des Stückes zum „Helden“ werden. Was aber, ist zu fragen, macht ihn eigentlich dazu? Denken wir an das Attribut, das an prononcierter Stelle zur direkten Charakterisierung Götzens dient: das Attribut der „Größe“. Wenn der Bruder Martin nach der Begegnung mit Götz in einem kurzen Monolog zu sich selber sagt: *Es ist eine Wollust einen großen Mann zu sehn* (I, 2; S. 14), dann soll diese Sicht sicherlich auch das Publikum teilen. Auch wir sollen glauben, daß Götz „groß“ ist. Wie sollen wir diese Größe verstehen? Inwiefern ist er „groß“? Er ist es – offensichtlich – nicht im Sinne eines „Titanischen“²⁶ oder einer *Colossalischen*

²⁵ Den „Ur-Götz“ zitiere ich als „Gottfried“ nach der Ausgabe von Hanna Fischer-Lamberg (Anm. 9) durch Akt- und Szenen-Angabe sowie die Seitenzahl.

²⁶ Im Sinne einer „titanischen Genie-Dramatik“ deutet Friedrich Gundolf Goethes Götz (Gundolf, Goethe, Berlin 1920, S. 122ff.).

Größe, in welcher, nach des jungen Goethe Meinung, Shakespeare seine Menschen gebildet habe;²⁷ auch tragen Götz' Handlungen kaum Züge, die man im landläufigen Sinne „groß“ würde nennen können. Redlichkeit, Biedersinn, tätige Wirksamkeit, Offenheit, Tapferkeit im Kampf: all diese Tugenden – man sollte sie übrigens nicht geringschätzen – machen noch keinen großen Mann.

Groß ist Götz in einem anderen Sinne. Weislingen sagt es, als er, im ersten Aufzug, unter dem erneuten Einfluß Götzens sich selbst das Geheimnis von dessen Persönlichkeit gesteht: *So gewiß ist der allein glücklich und groß, der weder zu herrschen noch zu gehorchen braucht, um Etwas zu sein!* (I, 5; S. 37.) Der Begriff der Größe wird hier nicht verwendet im Sinne eines Verhältnisses des einen zu einem anderen, Kleineren (die also beide aneinander gemessen werden), sondern im Sinne des Sichselbst-genug-Seins, der Unvergleichbarkeit. „Groß“ ist Götz – *glücklich und groß* heißt es sogar in einer für Goethe höchst bezeichnenden und ihn auszeichnenden Verbindung –, weil er mit den anderen nicht in Beziehung tritt, weder in eine der Herrschaft noch in eine der Knechtschaft, sondern selbständig ist. Götz' Größe ist also seine Freiheit.

In negativer Formulierung nennt Weislingen im „Ur-Götz“ dem Kaiser gegenüber den Geist, der Götz beherrscht, eine *unbändige Selbstgelassenheit*, die zu vertilgen sei (Gottfried III, 2; S. 149). Daß die in solcher ‚Gelassenheit‘, dem ‚Selbst-genug-Sein‘, Beruhen in sich selbst, bestehende Freiheit, wie sie Götz verkörpert, in dem Stück mit der Idee des Rittertums verbunden ist, mit dessen Privilegien und Vorrechten, auch mit dem Fehdewesen, war Goethe, wie gesagt, durch Möser nahegelegt worden. Dadurch erhält das Festhalten an diesem Selbständigkeits-Recht etwas Nostalgisch-Rückwärtsgewandtes, das mit der damals neuen Zeit in Konflikt geraten mußte, dieser entgegen aber doch als das ‚alte Gute‘ in Erscheinung trat. Das von Götz vertretene ‚alte Gute‘ wird von Goethe nun – und dafür findet sich in seiner Quelle keinerlei Parallele – mit der Reichsunmittelbarkeit des Rittertums und dadurch mittelbar auch mit dem Reichsgedanken verknüpft: wäre Götz doch bereit, sich zur Verteidigung *vor die Gränzen des Reichs* zu lagern und *die Ruhe des Reichs* zu beschützen (III, 20; S. 86f.).²⁸ Das Reich aber wird in dem Stück nur noch in der Person Maximilians repräsentiert. Mit diesem – dem „letzten Ritter“! – befindet Götz sich in geheimem Einklang: *Ich lieb' ihn, denn wir haben einerlei Schicksal* (III, 20; S. 85). Das geht so weit, daß beider Tod eng zusammengerückt wird; nach dem Tod des Kaisers stirbt auch Götz: *Selbitz starb, und der gute Kaiser, und mein Georg* (V, 14; S. 126). Die alte, gute Zeit, die Zeit der Freiheit, ist zu Ende. Denn Götzens

²⁷ Zum Shakespeares Tag; WA I, 37, S. 133f.

²⁸ Herbert Schöffler hat diesen Aspekt – als die „Gesamtlage der Götz-Konstellation“ – hervorgehoben: „Die das Reich im Munde führen, die Fürsten, die Bischöfe, die Großen, sind seine Verderber; die Getreuen aber, in denen der Reichsgedanke wirklich lebt, sind die Geächteten, Verworfenen, vom Reich Verfolgten, sind Berlichingen, Sickingen, Selbitz und die Ihren.“ (Shakespeare und der junge Goethe; in: Schöffler, *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert. Essays zur Geistes- und Religionsgeschichte*, Göttingen 1967, S. 121). Nur durch Verabsolutierung dieses Gedankens konnte Schöffler es wagen, seine kühne und anregende These vorzutragen, daß der „Ur-Götz“ in Analogie zu den Grundzügen von Arnolds Kirchen- und Ketzerhistorien entworfen worden sei. Beiden Werken eigne „jene Ironie der Gesamtanlage: die Verworfenen, Verkettzten, Verfolgten tragen die wahre Idee in sich [. . .]; und die die Idee im Munde führen, haben sie schon lange verraten“ (S. 133). „Das Ethos des Urgötz ist das Ethos Arnolds“ (S. 134). In wahlverwandschaftlichem Sinne mag etwas daran sein; als Einfluß-These ist sie m. E. nicht haltbar.

Eintreten für den Kaiser soll – so wenig das den geschichtlichen Tatbeständen entspricht – eins sein mit der Verteidigung seiner als Unabhängigkeitsgeist in der altständischen Ordnung zu verstehenden Freiheit. Die in Jaxthausen von den Reichstruppen Belagerten bringen als *vorletztes* und *letztes Wort* die Trinksprüche aus: *Es lebe der Kaiser!* und *Es lebe die Freiheit*. (III, 20; S. 85).

Nun wird aber die Vorstellung einer Freiheit als einer ritterlich-ständischen Wertkategorie, in deren Namen man *nur abhängt von Gott, seinem Kaiser und sich selbst* (I, 3; S. 24), in dem Drama von vornherein mit der modern-liberalen Idee individueller Freiheit in einem Maße amalgamiert,²⁹ daß beide kaum unterscheidbar waren und von den zeitgenössischen Rezipienten auch nicht unterschieden wurden. Dabei darf man die von Weislingen ausgesprochene – in der ersten Fassung noch deutlicher formulierte (Gottfried I, 5; S. 121) – Bestimmung der Freiheit als Nicht-Abhängigkeit, Sich-nicht-determinieren-Lassen von äußeren Faktoren nicht als bloße Negativ-Definition lesen. Auch ist das Sich-nicht-determinieren-Lassen nicht als identisch zu denken mit Nicht-Determiniertheit, die es als solche gar nicht gibt und gar nicht geben kann. Die Freiheit konstituiert sich vielmehr als ein sich gegen mächtige Determinierungselemente durchsetzendes ‚Dennoch‘.

Am besten ist das mit Freiheit im „Götz“ Gemeinte am paradoxen Symbolwert des schon im Titel des Dramas eigens genannten Merkmals der „eisernen Hand“ zu erkennen. Sie sei, könnte man denken (und hat man gedacht), als Ersatz für eine lebendige Hand Symptom einer Behinderung, eines Mangels, Moment einer erheblichen Abhängigkeit, wie sie dem Helden am Ende, in der Stunde seiner *muthlosen Finsternis*, erscheint, in der er sich von „Gott niedergeschlagen“ fühlt (V, 13; S. 123f.). Aber da ist er nicht mehr er selbst: *Suchtest du den Götz? Der ist lang hin* (ebenda). Solange er noch „der Götz“ war, der *große Mann*, als welchen wir ihn sehen sollen, fungiert die eiserne Hand keineswegs so; im Gegenteil. Sie ist das Zeichen dafür, daß die Abhängigkeit – und sei es die von einer körperlichen Verstümmelung – durch den Geist überwunden werden kann.³⁰ Daher küßt sie der Bruder Martin und richtet an sie die Worte: *Du, mehr werth als Reliquienhand, durch die das heiligste Blut geflossen ist, todttes Werkzeug, belebt durch des edelsten Geistes Vertrauen auf Gott!* (I, 2; S. 14.) Und gerade im Zusammenhang mit der Erzählung, wie Götz seine Hand verloren hatte, fällt das Wort von der „Größe“, die Freiheit ist, Freiheit gegen die Realität. Das Symbol der eisernen Hand ist eines der Trotz-Kraft, des Triumphes

²⁹ Hans Reiss hat diese ambivalente Stellung des Goetheschen Götz als Vertreter von Vorstellungen sowohl seiner Zeit als auch des 18. Jahrhunderts in die beiden Sätze gekleidet: „Götz ist ein Repräsentant des Reichsrittertums des sechzehnten Jahrhunderts“, und: „Götz kämpft nicht für die Reichsritter, sondern für sich“ (Reiss, Goethe, Möser und die Aufklärung. Das Heilige Römische Reich in „Götz von Berlichingen“ und „Egmont“; in: Reiss, Formgestaltung und Politik. Goethe-Studien, Würzburg 1993, S. 157, 158).

³⁰ Anders sieht es Ilse Appelbaum-Graham (Götz von Berlichingen's right hand; in: German Life & Letters 16/1962/63, S. 212–228), für die die eiserne Hand anzeigt, daß Götz „for all his active vitality [...] is not creative; that in some fundamental way he is not 'in touch' with life“ (S. 218). Auf diesem Fundament, der Voraussetzung, daß „der Held mit der verkrüppelten Hand mächtiges Symbol der Isolierung sei“ (I. A. Graham, Vom Urgötz zum Götz: Neufassung oder Neuschöpfung; in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 9/1965, S. 250), errichtet die Verfasserin mit großem Scharfsinn ihre Konstruktion der von Anfang an zutiefst verwundeten und zerstörten Existenz Götzens. Aus dieser Sicht ist die *verderbte Welt* (V, 14; S. 126) in dem Stück nur die Projektion der Verderbtheit des Helden: „The times are out of joint because Götz ist out of joint, not vice versa“ (Götz von Berlichingen's right hand, S. 225).

über die Materie. Mit bloß ständischer Freiheit hat das nichts mehr zu tun. Elisabeth tröstet, nach Götz' Gefangensetzung in Heilbronn, ihren mit dem Himmel hadern-den Mann über seine erstochenen oder gefangenen Anhänger, seine *lieben Getreuen*, mit den Worten: *Sie haben ihren Lohn, er ward mit ihnen geboren, ein freies edles Herz. Laß sie gefangen sein, sie sind frei!* (IV, 1; S. 89.) Die moralische Freiheit der Person ist kein Reservat für die Angehörigen des Ritterstandes; sie kommt allen Menschen zu, jedem *freien edlen Herzen*. Sie entspricht den Grundsätzen Rousseaus: „L'homme est né libre, et par-tout il est dans les fers.“³¹

Der in diesem Sinne als Unabhängigkeitsgeist bestimmten Größe Götzens hat Goethe als ein instruktives Gegen-Beispiel Weislingen zur Seite gestellt, eine nicht der Geschichte entnommene Figur, die, ursprünglich eng an Götz gebunden, ihre wesentliche Andersartigkeit als ‚Abhängigkeit‘ selbst andeutet: *Wie ich von den elenden Menschen abhing, die ich zu beherrschen glaubte* (I, 5; S. 36). Diese Selbstcharakterisierung Weislingens wurde in der ersten Fassung noch deutlicher – für den Bearbeiter Goethe allzu deutlich, da seiner Konzeptionsveränderung im Wege stehend – ausgesprochen: *Abzuhängen! Ein verdammtes Wort, und doch scheint es, als wenn ich dazu bestimmt wäre* (Gottfried I, 5; S. 121). Damit erscheint Weislingen als Inkarnation nicht nur des aufkommenden Höflingstyps, sondern auch eines „gebrochenen, modernen“ Charakters, der an sich selbst leidet“³². Er ist, was sensibles Empfindungsleben angeht, interessanter als Götz.³³ In der Tradition der in ihrer Empfindsamkeit hin und her gerissenen Helden vom Schlage Mellefont's handelt er nicht aus Bosheit, sondern aus Schwäche, die wiederum mit seinen attraktiven Eigenschaften zusammenhängt: mit seiner Fähigkeit, geistige und sinnliche (auch erotische) Eindrücke aus seiner Umgebung in all ihren Nuancen aufzunehmen und in sich wirken zu lassen. In Götz's Umkreis wird er von dessen Wesen und Art angezogen; aber Franz erkennt schon am Ende des ersten Aufzuges, daß nicht der freie Wille für Weislingens Entscheidungen verantwortlich ist, sondern die Ausstrahlung der Umwelt. In der ersten Fassung wählt Franz dafür noch die sehr treffende Bezeichnung *Atmosphäre*: *Wenn wir nur einmal aus der Atmosphäre haus sind, wollen wir sehn wies geht* (Gottfried I, 5; S. 124), und Adelheid beurteilt ihn in seinem Hingabevermögen hart, aber genau, als *der Elenden einer* [. . .], *die weder zum Bösen noch zum Guten einige Krafft haben*. (Gottfried V, 6; S. 211). Auch wenn man solch Verdikt nicht teilen und an dem kompliziert-sensiblen Wesen Weislingens manch Gewinnendes entdecken mag: es fehlt ihm, im Unterschied zu Götz, an einer aus eigenem Willen entspringenden Handlungsfähigkeit. Seine Charakterstruktur ist gekennzeichnet durch Empfänglichkeit und Bestimmbarkeit. Daran ändern auch die für die Druckfassung

³¹ Du Contrat Social I, 1; in: Rousseau, Collection Complète des Oeuvres, T. 2, Genève 1782, S. 4.

³² Werner Keller, Das Drama Goethes; in: Handbuch des deutschen Dramas, hrsg. von Walter Hinck, Düsseldorf 1980, S. 136.

³³ Insofern ist Weislingen in der Sicht des 18. Jahrhunderts der „realistischere“ Charakter. Rainer Nägele hat ganz recht, wenn er „die realen bürgerlichen Figuren [. . .] im Paradigma Weislingen – Marie – Carl“ repräsentiert und im „Paradigma Götz – Elisabeth – Georg das fiktionale Ideal- und Gegenbild“ dargestellt sieht („Götz von Berlichingen“; in: Goethes Dramen. Neue Interpretationen, hrsg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1980, S. 69). Nur: das Idealbild gewann, wie die Wirkung zeigt, für die Zeit eine außerordentlich kräftige Vorbild- und Leitbild-Funktion, die, als Symptom eines kritischen Aufbruchs gegen das „Tintengleisende Sekulum“ (Schiller, Räuber I, 2; Schillers Werke. Nationalausgabe [künftig: NA], Bd. 3, S. 20), gleichfalls einen Faktor sozialer Realität ausmacht.

vorgenommenen Retuschen und Korrekturen Goethes nichts, die Weislingen – inkonsequenterweise – energisch und entschlossen zeigen sollen. Ein gleich- und eigengewichtiger Gegenspieler Götzens ist er nicht.³⁴ Er bildet den Kontrastgrund, vor dem Götz' Größe als Unabhängigkeit, als Freisein noch in der Gefangenschaft, hervorsteht.

Indes: die Größe Götzens ist nicht ohne Schatten. Sein Geschick erscheint im Verlauf des Dramas als ein nicht ganz unverschuldeter Niedergang. Götz erliegt nicht nur äußeren Gewalten, sondern er verstrickt sich auch innerlich, macht sich abhängig. Man kann die Elemente, die davon zeugen: Götz' Beteiligung an den Bauernkriegen, auch nicht einfach als einen Fleck in der sonstigen Redlichkeit seines Charakters ansehen. Wie wichtig Goethe der Zug des Wortbruchs war, kann man daraus ersehen, daß er ihn gegen seine Vorlage in sein Drama aufnahm; der historische Götz war durch kein Urfehde-Gelöbniß daran gehindert, Hauptmann bei den Bauern zu werden. Und Goethe bereitet den Wortbruch auch ausdrücklich durch mehrfache Hinweise auf die Bedeutung des Worthaltens vor. Daß die Zusicherung auf freien Abzug nicht eingehalten wurde, wirft Götz mit Bitterkeit seinen Feinden vor: *Die Meineidigen!* und: *Im Namen des Kaisers ihr Wort nicht zu halten* (IV, 1; S. 89). *Was! mir erst, die Verräther! eine Falle zu stellen, und ihren Eid, ihr ritterlich Wort zum Speck drin aufzuhängen! Mir dann ritterlich Gefängnis zusagen, und die Zusage wieder brechen* (IV, 2; S. 93). Demgegenüber beteuert er: *Aber ich will euch lehren, wie man Wort hält* (IV, 2; S. 94). Und Götz bekräftigt das, in der Zeit des geschäftigen Müßiggangs in Jaxthausen, nach der beschworenen Urfehde, noch einmal: *Den* [den Ruf, daß er sein Wort halte] *sollen sie mir nicht nehmen!* und: *Sie sollen mir Einen stellen, dem ich mein Wort gebrochen!* (IV, 5; S. 102.) In der Druckfassung hat Goethe den dann doch erfolgenden Wortbruch in einer eigens eingeführten Szene (V, 2) zu motivieren versucht: sowohl durch den auf Götz ausgeübten Druck als auch durch dessen illusionäre Absicht, mäßigend auf die Bauern einwirken zu können; aber im Grunde wird dadurch die Aufmerksamkeit erst recht auf die Sache gelenkt. Auch wird, nach der klaren Erkenntnis des Sachverhalts durch Elisabeth: *Er hat seinen Bann gebrochen* (V, 4; S. 110), das Problem keineswegs fallen gelassen (auch wenn es, als „Problem“, in der ersten Fassung – in V, 5 – noch stärker hervortrat). Götz weiß, daß er in seinem Tun nicht frei geblieben ist; und sein nachfolgendes Verhalten bis zum Tode ist von diesem Wissen geprägt.

Zum Untergang Götzens trägt also nicht allein die feindliche Außenwelt bei, sondern auch ein Fehler, eine Schuld des Helden. Er verstößt selbst gegen die Wertnormen, denen er verpflichtet ist und die eingehalten zu haben und einzuhalten ihm stets wichtig war. Man muß diesen Verstoß in seiner Bedeutung richtig einschätzen. Er kommt der (zuerst festgestellten) Absicht des Autors – einen Niedergang der Menschheitsentwicklung in dem Geschick Götzens darzustellen – durchaus entgegen; dieser Niedergang, der Verderbnisprozeß der Gesellschaft, erfaßt nicht das Lebensgeschick eines selbst völlig integer Gebliebenen, sondern macht schließlich auch vor dessen eigenem Innern nicht Halt. Auch sind einige auf die tragische Ent-

³⁴ Goethe hat in der Druckfassung – fast zwangsläufig veranlaßt durch die Zurückdrängung der Adelheid-Figur – in der Tat versucht, Weislingen zu einer Art ‚Gegenspieler‘ Götzens zu machen. Viele Änderungen wurden offensichtlich in dieser Absicht vorgenommen. Daß auch die Umgruppierung der Szenenfolge im fünften Akt darauf zurückgeht, hat I. A. Graham richtig gesehen (Vom Ur-Götz zum Götz [Anm. 30], S. 250).

wicklung vorausdeutende Winke schon vorher im Text zu finden. Dazu gehört insbesondere der anfangs – in I, 5 (S. 35) – von Götz mißverstandene, erst nach der Reichsexekution und nach Sickingens Befreiungsaktion von ihm richtig gedeutete Orakeltraum der ihm von Weislingen *aus den Armschienen* [...] *wie abgebrochen* herausgerissenen eisernen Hand (IV, 3; S. 97). Solch weissagender Traum – der nicht psychologischer, sondern dramentechnischer Erklärung bedarf: er ist ein bei den Neueren öfters zu findender *Ersatz* für die *Wundergeschöpfe, Götter, Wahrsager und Orakel der Alten*³⁵ – ist als Hinweis weniger auf Götz' Verkrüppelung aufzufassen als auf die Gefahr, daß ihm mit dem, was als Symbol seiner Freiheit gilt, auch die Freiheit selbst geraubt werden könne. So sehr ihm diese Gefahr von einem ihm einstmals eng Vertrauten droht, so sehr fällt sie ihn zunächst doch von außen an: als „Verrat“ an *Treu und Glauben* des Rechtschaffenen (II, 8; S. 54). Erst viel später und nur ein einziges Mal – im fünften Akt – verstößt Götz gegen seine eigenen und dem Leser als vorbildhaft hingestellten Verhaltensnormen.

Es geht also nicht an, von der „letztlich tragischen Lebensunfähigkeit des Helden“ zu sprechen, dessen „Außenseiterrolle in Geschichte und Gesellschaft“ „unnatürlich und verderblich“ sei;³⁶ die klaren Wertungen des Stückes selbst werden damit auf den Kopf gestellt. Mag man dem historischen Götz eine „anachronistische Lebensform“³⁷ zum Vorwurf machen können (der daran übrigens keineswegs tragisch zerbrach): in Goethes „Götz“ ist – so „ungoethisch“ so etwas klingen mag und für den späteren Goethe auch ist – die Gesellschaft im Unrecht und nicht der einzelne. Was man objektiv gegen Götz als einen sich außerhalb des Rechtes stellenden Gesetzesbrecher sagen könnte, findet im Stück nur dürftigen Ausdruck, der zudem bloßer Vorwand ist für handfeste egoistische Zwecke: So dient er Adelheid als Mittel zur Verführung Weislingens (II, 6; S. 50f.) und Weislingen als Mittel zur Überredung des Kaisers (III, 1; S. 62f.). Wenn Hegel in seiner „Ästhetik“ von Goethes „Götz“ meint, die „neue Ordnung der Dinge“ – nämlich „die gesetzliche Ordnung in ihrer prosaischen Gewalt“ – bringe ihn „selber in Unrecht“ und richte „ihn zugrunde“, dann begründet er das nicht aus dem Text des Goetheschen Dramas, sondern historisch: „Denn nur das Rittertum und Lehnsverhältnis sind im Mittelalter der eigentliche Boden für diese Art der Selbständigkeit“.³⁸ So schön und plausibel das klingt: für das Stück trifft das nicht zu; man bekommt dort die „neue Ordnung der Dinge“ überhaupt nicht zu Gesicht. Es muß doch auffallen, daß in dem Drama die siegenden Mächte, denen in den Augen vieler Beurteiler des Werkes die Zukunft gehört – die wirksame Zen-

³⁵ Daß für diese die Modernen *nicht leicht Ersatz finden* können, betonen Goethe und Schiller in ihrem, von Goethe 1826 in „Über Kunst und Alterthum“ veröffentlichten Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung“ (WA I, 41,2, S. 222); doch sind vorausdeutende Träume ein beliebtes Hilfsmittel der modernen Dramatiker (etwa in Lessings „Miss Sara Sampson“ und „Emilia Galotti“ oder in Schillers „Wallenstein“). Man vergleiche auch, was Lessing in „Von den Trauerspielen des Seneca“ über eine mögliche Modernisierung des „Hercules furens“ sagt: „Unsere neuere tragische Bühne will die Gottheiten nicht mehr leiden. [...] Was also zu tun? Ich wollte raten, die persönliche Erscheinung der Juno in einen göttlichen Traum eines Priesters zu verwandeln. [...] [Die Traumdrohungen] müßten etwas Orakelmäßiges haben, damit sie den Ausgang so wenig als möglich verrieten“ (Lessing, Werke, hrsg. von Julius Petersen und Waldemar von Olshausen, Berlin–Leipzig [...] o. J., T. 13, S. 187). Den vorausdeutenden Traum im Drama genauer zu untersuchen wäre eine lohnende Aufgabe.

³⁶ I. A. Graham (Vom Ur-Götz zum Götz [Anm. 30]), S. 248.

³⁷ Ebenda.

³⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik, hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1955, S. 217.

tralgewalten schaffenden Fürsten, die Handel und Wandel fördernden Städte, die mit der Einführung des Römischen Rechts eine allgemeine Rechtssicherheit einführenden Juristen, die mit der Pflege der Antike zu einer neuen Geistesfreiheit aufbrechenden Humanisten, die zur Freiheit der Christenmenschen aufrufenden Reformatoren – entweder gar nicht oder nur außerordentlich schwächlich, teilweise in geradezu ridikülisierter Form in Erscheinung treten. Mit den Mächten der „neuen Ordnung“ ist in Goethes „Götz“ kein Staat zu machen.

Allen andersartigen Vorstellungen entgegen ist mit Entschiedenheit zu konstatieren, daß in dem Drama die Sympathie des Lesers durch die Verteilung der Wertattribute eindeutig gelenkt wird. Wenn Götz' Bube Georg dem inzwischen wieder ins Bamberger Lager abgefallenen Weislingen ins Gesicht sagt, *es gäbe nur zweierlei Leut, brave und Schurken*, und er diene *Götzen von Berlichingen* (II, 8; S. 54), so soll offensichtlich der Leser gleichfalls diese moralische Wertung übernehmen (auch wenn er bei der Darstellung der Wandlung Weislingens mit einigen psychologischen Verstehenshilfen versehen wird). Nur auf dem Hintergrund der „Helden“-Natur Götzens ist seine Verfehlung – die Brechung seines Versprechens, sich *still zu halten* (IV, 4; S. 98) – zu verstehen. Sie wiegt sicherlich schwer, aber Goethe hat mit ihr – wie man seltsamerweise noch gar nicht bemerkt zu haben scheint – eine bestimmte Vorschrift der aristotelischen Tragödientheorie befolgen und das tragische Ende Götzens durch ein Versagen, eine „Hamartia“, des Helden begründen, aber nicht dessen Vorbildcharakter schmälern wollen. Vielmehr gewinnt Götz eben dadurch seine Qualität als tragischer Held. Als solcher ist er, trotz des Fehlers, der ihm anhaftet, ein Exempel dafür, was Schiller das „Erhabene der Fassung“ nennt: ein „vom Schicksal unabhängiger Charakter“. ³⁹ In dieser Rolle erscheint er sowohl aus der Sicht des Stückes – man denke an die programmatischen Schlußworte! – als auch aus derjenigen eines Publikums, das das Drama noch als ein lebendiges auf sich einwirken ließ.

Wie sah es mit dieser Einwirkung aus? Daß, historisch gesehen, die gefeierte Freiheit in dem Stück „die der altständischen Ordnung“ ist, daß das „Glückseligkeits“- oder (im „Ur-Götz“) „Paradies“-Bild, das Götz in dem belagerten Jaxthausen entwirft (III, 20; Gottfried III, 21), im Grunde keine Utopie, sondern „Rückblick auf den gesunden Zustand des nunmehr krank gewordenen Körpers“ ist, ⁴⁰ war schon dem Publikum des 18. Jahrhunderts nicht mehr gegenwärtig. Die begeisterte Aufnahme des Stückes erfolgte unter einem anderen, modernen Blickwinkel. Goethe selbst deutete ihn an, wenn er in „Dichtung und Wahrheit“ seinen Götz als einen *tüchtigen Mann* charakterisiert, *der untergeht in dem Wahn: zu Zeiten der Anarchie sei der wohlwollende Kräftige von einiger Bedeutung*. ⁴¹ In dem obschon erfolglosen *Selbsthelfer*, dem zum Untergang verurteilten *Kräftigen*, der die Lebensform einer ständischen Unabhängigkeit des Rittertums *in wilder anarchischer Zeit* repräsentiert, ⁴² glaubten die zeitgenössischen Rezipienten ein sich im 18. Jahrhundert anbahnendes Lebensgefühl erkennen zu können: das Selbstgefühl des sich autonom set-

³⁹ Über das Pathetische; NA 20, S. 211.

⁴⁰ Gotthardt Frühsorge, Vergangenheit und Gegenwart in Eins. Die Geschichte Gottfriedens von Berlichingen im Ausgang des 18. Jahrhunderts; in: Das achtzehnte Jahrhundert. Facetten einer Epoche. Festschrift für Rainer Gruenter, hrsg. von Wolfgang Adam, Heidelberg 1988, S. 88.

⁴¹ Dichtung und Wahrheit, 19. Buch; WA I, 29, S. 162.

⁴² Dichtung und Wahrheit, 10. Buch; WA I, 27, S. 321.

zenden Individuums. Die aus der Sicht des Stückes in dessen dramatischen Szenen erfolgende Ausbreitung der dem Helden entgegenstehenden Geschichtsmächte in der frühen Neuzeit hat also ihren funktionalen Grund darin, die dunkle Folie vor dem Bild des freien Ritters abzugeben. Dieses aber dient der Feier eines neuen Daseins-Gefühls des Ich, das „sich alles ist“⁴³ und das, wie es sich zutraut, alles selbst *zu vollenden vermag*.⁴⁴

Hier drängt sich die skeptische Frage auf, ob eine solche Botschaft nicht eklatant dem dargestellten trostlosen Geschichts-Entwurf einer zum Abstieg verurteilten, ins Niederträchtige gehenden Gesellschaft widerspricht? Und man wird zugeben müssen, daß ein solcher Widerspruch vorliegt. Aber man muß hinzufügen: er ist im Grunde nicht so erheblich, wie man, logischerweise, vermuten müßte. Denn obgleich der historische Niedergang sich in der Gestaltung des Dramas vielfältig niederschlägt, ist mit der überall durchdringenden Oppositionsstellung der *Edlen* und der *Nichtswürdigen*, der Braven und der Schurken, der Tapferen und der Feigen, der Freien und der Abhängigen, der tätig Wirksamen und der Müßiggänger, ein Appellcharakter verbunden, der, trotz des Sieges der letzteren, den Leser in seiner eigenen Gegenwart zum Unterliegenden als dem Besseren hinzulenken angetan ist.

Daß eine solche Lenkung erfolgte, ist, angesichts der Verteilung der positiv und negativ akzentuierten Werte, gar kein Wunder; und die Zeitgenossen haben, sofern sie das Stück mit Zustimmung aufnahmen (was nicht alle taten), durchaus in dieser Weise reagiert. Dringlich, ja leidenschaftlich fordert beispielsweise Jakob Michael Reinhold Lenz die Leser auf, Goethes Drama nicht als reines Kunstwerk aufzufassen, sondern sich den Helden zum Vorbild zu nehmen: „Also meine werten Brüder! nun ermahne und bitte ich euch laßt uns dies Buch nicht gleich nach der ersten Lesung ungebraucht aus der Hand legen, laßt uns den Charakter dieses antiken deutschen Mannes erst mit erhitzter Seele erwägen und wenn wir ihn gutfinden, uns eigen machen, damit wir wieder Deutsche werden, von denen wir so weit weit ausgeartet sind.“⁴⁵ Ein solches Rezeptionsdokument bezeugt, wie man die dem Drama inkorporierte Vorstellung einer „Ausartung“ oder Degeneration der Gesellschaft in der geschichtlichen Entwicklung – eine Vorstellung übrigens, die auch Lenz ohne weiteres als zutreffend akzeptierte – nur zum Vehikel nahm eines um so glühenderen Auf-rufes zur Rückkehr zu den alten Tugenden, in deren Gewand aber etwas Modernes – die Freiheit nämlich des sich selbst vertrauenden Subjekts, dessen Autonomie – zum Ausdruck drängt.

Dritter Schritt

Mit dem soweit Umrissenen könnte man es genug sein lassen. Daß Goethe mit der Dramatisierung des Götz-Stoffes sowohl die Veranschaulichung einer regressiven Geschichtskonzeption als auch, mittels ihrer, die Propagierung eines in die Zukunft weisenden positiven Lebensgefühls bezweckt hat, ist im Text verankert; er hat auch beides, vor allem das letztere, wie die Aufnahme des Stückes bei der Mit- und Nach-

⁴³ Zum Schakespears Tag; WA I, 37, S. 129.

⁴⁴ Prometheus; WA I, 2, S. 77.

⁴⁵ Jakob Michael Reinhold Lenz, Über Götz von Berlichingen; in: Lenz, Werke und Briefe in drei Bänden, hrsg. von Sigrid Damm, Leipzig 1987, Bd. 2, S. 639f.

welt zeigt, tatsächlich bewirkt. Und doch: bei einer unvoreingenommenen Lektüre drängt sich noch etwas anderes auf, etwas unter der Oberfläche Liegendes, ein die Tiefenstruktur beherrschendes Atmosphärisches, wodurch sich die Szenen und Bilder in ein anderes Ordnungsgefüge eingliedern.

Unbestreitbar lag Goethe die Geschichtsthematik am Herzen; es ist aber gleichfalls evident, meine ich, daß ihm bei der Abfassung ein produktiver Störfaktor dazwischenkam: das sich verselbständigende Gestaltprinzip des eigenen, noch im Werden begriffenen Werkes. Indem er ihm, dichtend wie in einem *Wachtraum*,⁴⁶ folgte, entstand die erste Fassung, der sogenannte „Ur-Götz“, dessen Rang als tragische Dichtung man bis heute fast allgemein mißkannt hat.⁴⁷ Leider hat Goethe selbst dazu beigetragen, indem er sich – wahrscheinlich auch noch durch unangemessene Kritik von seiten Herders unterstützt – über die innere Gesetzmäßigkeit seines Werkes täuschte; vielleicht war er auch über dessen untröstlich-tragische Konsequenz erschrocken. So versuchte er, es bei der Umarbeitung in Richtung der ihm bewußten Intention, der beabsichtigten historischen Dramatik, zurechtzubiegen. Ganz gelungen ist ihm das aber nicht. Denn – um nur ein auffälliges Moment der Unstimmigkeit zu nennen –: Wie kommt es eigentlich, daß der Untergang des zum Absterben verurteilten, ohne ebenbürtige Nachkommenschaft dahinsiechenden, sozusagen zukunftslosen freien Mannes nicht mit der Herrschaft der ihm entgegenstehenden Mächte einhergeht? Es gehen ja nicht nur Götz und die Seinen, sondern auch Weislingen und Adelheid, die Ehrlichen und die Schurken zugrunde. Auch noch in der Druckfassung, für die Goethe einiges getan hat, um die gesellschaftlichen Formationen zu verstärken, welche die alten Freiheiten ablösen, kommt die „siegreiche Sache“ der „Territorialfürsten und der Städte“⁴⁸ kaum in den Blick; nicht ihrer werden wir ansichtig. Etwas, was sich nur noch bedingt in historisch-sozialen Kategorien fassen läßt, gewinnt die Oberhand.

Um der „Ur-Götz“-Gesetzmäßigkeit näherzukommen, gehe ich kurz zwei Momenten nach, die Goethe bei der Umarbeitung leiteten. Er versuchte, 1. das Fehlen einer durchgehenden Handlung wenigstens einigermaßen zu beheben; und, damit im Zusammenhang, 2. Weislingen zu einem Gegenspieler Götzens aufzubauen. Beides ließ sich, so geschickt Goethe dabei vorging, nicht überzeugend durchführen. Von den vier Handlungen, aus denen das Stück tatsächlich besteht – Götz/Weislingen

⁴⁶ *Muß doch der Dichter, wenn er bescheiden seyn will, bekennen, daß sein Zustand durchaus einen Wachtraum darstelle* (Brief an C. G. B. Nees von Esenbeck, 23. Juli 1820; WA IV, 33, S. 125).

⁴⁷ Eine Ausnahme – die einzige, soweit ich sehe – macht Rolf Christian Zimmermann, der den „Ur-Götz“ als Ausfluß des von ihm erschlossenen hermetischen Weltbildes des jungen Goethe interpretiert (Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts, Bd. 2, München 1979, S. 39–76, 291–294). Doch verfällt er – trotz vieler guter Beobachtungen und Erkenntnisse – zu sehr ins Konstruktivistische. Auf der Grundlage seiner „Weltbild“-These läßt er Goethe den „Ur-Götz“ schreiben als „ein Gedankenexperiment zur Anwendung und Bestätigung seiner philosophischen Lieblingsideen“ (S. 62). Unter solcher Voraussetzung wäre kaum zu begreifen, wie Goethe kurz darauf die Gesetzmäßigkeit seines eigenen Werkes verkennen und zu dessen glättender Umarbeitung schreiten konnte.

⁴⁸ Sie wird von Volker Neuhaus betont (Johann Wolfgang Goethe: Götz von Berlichingen; in: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen, hrsg. von Walter Hinck, Frankfurt am Main 1981, S. 88). Wenn er schreibt: „Den Wettlauf um die Herausbildung eines modernen Staates [...] verliert das Reich und gewinnen seine einzelnen Territorien“ (S. 89), so entspricht das dem historischen Sachverhalt, dessen sich zweifellos auch Goethe bewußt war. Um so gewichtiger ist die Tatsache, daß im „Götz“ der Triumph dieser Mächte nicht zur Darstellung kommt.

(Akt I und II), Weislingen/Adelheid (zieht sich von Akt II durch das ganze Stück), Götz' Acht, mit dem daraus sich Ergebenden: Belagerung Jaxthausens, die Heilbronner Ereignisse und Götz' Urfehde-Verpflichtung (Akt III und IV) und Götz' Beteiligung an den Bauernkriegen (Akt V) –, hat Goethe die zweite Handlung, die mit Götz selbst wenig zu tun zu haben schien, möglichst weitgehend eliminiert und damit vor allem den ihm als Fremdkörper erscheinenden Adelheid-Komplex erheblich reduziert; die drei anderen Handlungen, die die Götz-Figur zum Mittelpunkt haben, hat er, auf unmerklich-raffinierte, aber im Grunde doch nur äußerliche Weise, miteinander verknüpft, insbesondere dadurch, daß er als jeweiligen Initiator und Anführer der Feinde Götzens verstärkt Weislingen einführt.⁴⁹ Nun hat man gelegentlich schon – wenn auch nur selten – auf die Insuffizienz dieses als Vertreter einer Geschichtsmacht ganz ungeeigneten Gegners hingewiesen, der durch sein „menschlich geringes Format“ und seinen „schwachen Charakter“ sich „mehr und mehr als Intrigant und abhängiges Werkzeug persönlicher Zwecke und Ränke herausstellt, derart auch nicht die Dimension der Gesellschaft erreicht, die er zu repräsentieren bestimmt ist“.⁵⁰ Goethes Aufwertung der Weislingen-Gestalt als einer handelnden Figur in der umgearbeiteten Version war daher zum Scheitern verurteilt, und sie ist deswegen besonders ärgerlich, weil das Stück ja durchaus einen mächtigen Gegenspieler oder besser: Gegenpol zu Götz hatte, keinen Schwächling und schwankenden, entscheidungsscheuen Charakter, vielmehr eine von anderen durchaus unabhängige und aus dem eigenen Zentrum heraus handelnde Gestalt: Adelheid. Noch bevor sie auftritt, sowie sie nur genannt wird, erscheint sie als eine Menschen und Schicksale in ihren Bann ziehende Energie. Mit dem Auftreten Franz' am Ende des ersten Aktes ist sie sofort auch als Wirkungsmacht – *Leben, Feuer, Muth* (I, 1; S. 40) – auf der Bühne.

Nicht eine Mittelpunktfigur beherrschte ursprünglich das Stück, sondern zwei Kraftfelder, die in zwei Brennpunkten konzentriert erscheinen: in Götz und in Adelheid. Daß Adelheid im fünften Akt der ersten Fassung zur zweiten Hauptfigur wird, entsprang der (wenn ich mich so ausdrücken darf) Strukturintention des Stückes, der Gesetzlichkeit des in Gang gesetzten dramatischen Gehalts, und nicht einer privaten Marotte des Autors, wie Goethe später sich selber glauben machen wollte. Er meinte in „Dichtung und Wahrheit“, er habe sich, indem er *Adelheid lebenswürdig zu schildern trachtete, selbst in sie verliebt*:⁵¹ eine eklatante Fehleinschätzung, denn von einer *lebenswürdigen* Schilderung Adelheids im „Ur-Götz“ kann gar keine Rede sein. Der Goethe bei der Umarbeitung leitende Irrtum lag darin, die Einheit des Stückes – und sie lag ihm am Herzen: die *Natur* seiner Poesie habe ihn *immer zur Einheit* hingedrängt⁵² – in der Handlungseinheit zu suchen. Aber im „Ur-Götz“ haben wir eine Komposition vor uns, in der sich die *höhere Einheit*⁵³ nicht in der Ent-

⁴⁹ Hinzu kommt der behutsame Versuch, Götz' und Weislingens Geschicke zu parallelisieren. Zum Beispiel läßt Goethe in der Druckfassung Weislingens mutlose Äußerung in der Todesstunde: *meine Kraft sinkt nach dem Grabe* (V, 10; S. 119; vgl. Gottfried V, 12; S. 218), in Götz' Munde in der letzten Szene wörtlich wiederkehren (V, 14; S. 125). So soll der Schein einer Gleichgewichtung der beiden Figuren erweckt werden.

⁵⁰ Fritz Martini, Goethes Götz von Berlichingen. Charakterdrama und Gesellschaftsdrama; in: Dichter und Leser. Studien zur Literatur (Utrechtse Publikaties voor Algemene Literatuurwetenschap), Groningen 1972, S. 43.

⁵¹ Dichtung und Wahrheit, 13. Buch; WA I, 28, S. 199.

⁵² Ebenda.

⁵³ Ebenda.

wicklung der Handlung, sondern in der Veränderung des ‚Atmosphärischen‘ verwirklicht. Die ‚Farbwerte‘ der einzelnen Szenen, die, wie man zeigen könnte, diesen einen jeweils eigenen Charakter verleihen, die zum Schauen einladen und eindringliche Gegenwärtigkeiten der Bilder entstehen lassen, verteilen sich im Laufe des Dramas vom Hellen zum Dunklen, von der Tag- zur Nacht-Welt. Die mit dieser Veränderung einhergehende Verlagerung des Schwergewichts von der Welt Götzens auf die Welt Adelheids erfolgt in einem solchen Ausmaße, daß sogar Götz selbst in den Bann der Gegenwelt gerät und, durch sie gebrochen, stirbt. Während das Ende Götzens in der Druckfassung, trotz aller Resignationsstimmung, wie ein „mildes Verglimmen“⁵⁴ einen mehr traurig-elegischen als tragischen Eindruck hinterläßt, wird es im „Ur-Götz“ – die beiden Sterbeszenen: Adelheids Ermordung und Götz’ Tod, folgen dort unmittelbar aufeinander! – als ein *Wintermitternächtliches* (Gottfried V, 7; S. 213) kompositorisch mit dem Geschick Adelheids verkoppelt, die, keineswegs *liebenswürdig*, hier „in fürchterlicher Größe“ erscheint und „Sünde und Tod wie eine fressende Ansteckung“ verbreitet. Ihrer Gewalt verfallen Weislingen, Franz, Sickingen, der Zigeunerbube und selbst noch ihr Mörder, dem sie erliegen soll; und der „blutrote Qualm, der ihren Weg zum Abgrund bezeichnet“, wirft seinen Widerschein auch auf Gottfrieds Ende.

Im fünften Aufzug herrscht das Feuer, und zwar das *verzehrende Feuer*, dessen Symbolfigur Adelheid ist. Daß sie sich bei den Zigeunern – in einer Szene, die Goethe für die Druckfassung (V, 6 + 7) völlig umgestaltete, in ihrer Funktion verflachte und entdämonisierte – als *blanche Mueter*, „grausend“ in *fürchterlicher Gesellschaft*, wie in einer *Gesellschaft verdampter Geister* (Gottfried V, 1; S. 194, S. 196f.) und doch in ihrem eigenen Element befindet, bemerkt Franz mit seinem Spürsinn sehr genau: *Liebe gnädige Frau ihr seht noch einmal so schön, in der schrecklichen Nacht, bey dem ängstlichen Feuer* (Gottfried V, 1; S. 197). So erklärt der Ausspruch der Zigeunerin – der *schwarzen Mutter*, mit der Adelheid durch deren *Zaubermittel* sympathetisch verbunden ist (vgl. Gottfried V, 9; S. 214) – ihr nicht nur die Wirkung des *fließenden Wassers* (Gottfried V, 1; S. 196 und V, 9; S. 214), sondern vornehmlich den Kern ihres Wesens: *Wer dir im Weeg steht Mann oder Weib, er muss sich verzehren, und verzehren und sterben* (Gottfried V, 1; S. 196). Im Zeichen Adelheids und ihrer *verzehrenden* Macht stehen daher auch die Ereignisse, an denen sie selbst gar keinen Anteil hat. So stellt sich schon zu Ende des vierten Aufzuges das Nacht- und Feuer-Motiv Adelheids in der letzten (in der Druckfassung gestrichenen) Szene, die ihr Verhältnis zu Franz zum Gegenstand hat – *Rufft uns zur Mitternacht [. . .]. Jagt uns in’s Feuer [. . .]* (Gottfried IV, 6; S. 191) –, neben die gerade vorher in einer *Nacht*-Szene (Gottfried IV, 5) erstmalig evozierten „Mord“- , „Brand“- und Feuer-Bilder der aufständischen Bauern (Gottfried IV, 5; S. 190f.).

Dabei ist freilich noch etwas anderes wichtig. Denn wenn Gottfried von dem *verzehrenden Feuer* als dem der Herren spricht: *einem Feuer das sich mit untetahnen Glück Habe Blut und Schweis, nährt ohne gesättigt zu werden* (Gottfried IV, 5; S. 191), so gebraucht er Formulierungen, die im „Hessischen Landboten“ stehen könnten. Und auch im weiteren Verlauf wird im „Ur-Götz“ dadurch, daß die

⁵⁴ Diese Charakterisierung Gottfrieds und die folgenden als Zitate kenntlich gemachten, außerordentlich treffenden Charakterisierungen Adelheids finden sich bei Max Morris, *Der junge Goethe*, Bd. 6, Leipzig 1912, S. 303f.

ursprüngliche Absicht der Bauernrebellion auf demselben Boden steht wie das Grundprinzip der Götzschen Existenz: auf dem der Freiheit, die Verbindung zwischen beiden um vieles verständlicher. Obgleich Goethe für die Druckfassung in anderer Hinsicht manches getan hat, um die Teilnahme Götz' an den Bauernkriegen zu motivieren (vor allem durch die neue Szene V, 2, die Götz' halb erzwungene Einwilligung zur Übernahme der Hauptmannschaft vor Augen führt), ist die innere Motivation im „Ur-Götz“ überzeugender. Daß die Bauern sich an ihren ungerechten, *Tyrannischen Herren* (vgl. Gottfried IV, 5; S. 190) zu rächen auszogen, tritt dort viel deutlicher hervor. Insbesondere die Helfenstein-Szene (Gottfried V, 2) weist vehement auf die Unterdrückung als Ursache der Bauernaufstände.⁵⁵

Und doch: nicht auf diesem Moment liegt – auch in der Helfenstein-Szene – das Hauptgewicht, sondern auf den Motiven der Finsternis, des *glühenden Bluts* und des *fürchterlichen Scheins* der Flammen (Gottfried V, 2; S. 200). Auch wird das Verständnis des Lesers für das Vorgehen der Bauern durch die entsetzliche Unmenschlichkeit des – mit einem sprechenden Namen versehenen – Rebellenanführers Metzler wieder zunichte gemacht: *Wir sind einmal im Metzeln, es kommt mir auf einen mehr nicht an* (S. 203). Die ganze Szene strahlt, in einer großartigen, in ihrer Art einmaligen dichterischen Kraft (von der ich kein zweites Beispiel in der Weltliteratur kenne), den Geist einer Mordgier aus, die sich, von Rachewut angetrieben, in die grandiose Gräßlichkeit des Apokalyptischen steigert: *Auf! Ihre Seelen sollen mit dem Morgennebel steigen. Und dann. Stürm stürm Winterwind, und zerreiss sie, und heul sie tausend Jahr um den erdkreis herum und noch tausend, biss die Welt in Flammen aufgeht, und dann mitten mitten mit Ihnen ins Feuer* (S. 203).

Was die Helfenstein-Episode in unüberbietbarer Verdichtung leistet, ist die Funktion auch aller anderen Bauernkriegs-Szenen. Sie dienen dazu, die Herrschaft des Feuers zu demonstrieren. *Wer sich in die Gesellschaft des Teufels begiebt, kommentiert Gottfried sein Bündnis mit den Bauern, ist so gut als versengt, sein Element ist das Feuer* (Gottfried V, 5; S. 207). Das Feuer-Element aber ist dasjenige Adelheids, das, wie das der Bauern, auch bei ihr religiöse Bedeutsamkeit hat: *Und wie du [Adelheid] gemacht wurdest wetteten Gott und der Teufel um's Meisterstück. Die Himmelsche Weisheit bildete diesen englischen Körper und beschenckte ihn mit einem übermenschlichen Genius, Da kam der Teufel mit einem Tröpfgen höllischen Feuers, das wir mit einem Schwachen Wort Hass nennen – Aus iedem Tröpfgen quillt ein Meer von Glut. – und warf's in dein Herz – und gewann.* (Gottfried V, 6; S. 211.) Der hochbedeutsame – in anderer Weise im „Faust“ (im „Prolog im Himmel“) wieder auftauchende – Gedanke einer Wette zwischen Gott und dem Teufel erhält seine provozierende Schärfe durch die Schlußstatuierung, daß der Teufel die Wette

⁵⁵ Diesen Aspekt hebt Ursula Wertheim (Die Helfenstein-Szene in Goethes „Ur-Götz“ und ihre Beziehung zum Volkslied; in: Weimarer Beiträge 1955, S. 109–146) zu Recht, wenn auch zu einseitig, hervor. Daß Goethe sich bei der Verwendung des Turm-Motivs, das sie in mehreren Volksliedern aus „Des Knaben Wunderhorn“ nachweist, vom „Volksliedschatz“, speziell einem der von ihm im Elsaß 1771 gesammelten Lieder, dem „Lied vom Herrn von Falckenstein“, hat anregen lassen, mag wohl sein; mit dem speziellen Motiv des Hungerturms aber knüpft er offensichtlich an das Vorbild des „Ugolino“ von Gerstenberg an (wie schon J. Minor/A. Sauer, Die zwei ältesten Bearbeitungen des Götz von Berlichingen; in: Studien zur Goethe-Philologie, Wien 1880, S. 142, gesehen haben).

gewann.⁵⁶ Das Glutmeer des *höllischen Feuers*, das dieser Wette entsprang, materialisiert sich in den Bränden, Flammen und Mordbrennereien der Bauern. Sie sind nichts anderes als die infernalischen Illuminationen der Adelheid-Welt.

Daß es zu dieser Herrschaft des Feuers und der Finsternis kommt, ist nicht das Ergebnis irgendwelcher Planungen oder Handlungen. Die Gestalten werden nicht mittels einer einheitlichen Handlungsführung einem Ziele zugeführt; und es ist auch nicht so, daß sich zur Darstellung eines historischen Raumes, eines epischen Bilderbogens, die Handlungen mehr oder weniger locker um eine Figur lagern. Vielmehr gruppieren sich die Handlungen und Figuren derart, daß sie sich einer atmosphärischen Veränderung im Laufe des Dramas einfügen: von einer taghellen, tätig-frohen in eine nächtlich-düstere, von brütender Verzweiflung verhangene Atmosphäre. Man könnte vielleicht meinen, daß dieser Aufbau des Stückes der zu Beginn skizzierten Intention Goethes korrespondiert, repräsentativ den zum Abstieg tendierenden Geschichtsverlauf darzustellen. Götz ginge dann also unter „an der Gesellschaft, die ihn umstellte“.⁵⁷ Aber das klingt plausibler, als es ist. Denn die genannte Geschichtskonzeption besteht ja in der Vorstellung, daß anfängliche, durch Unmittelbarkeit, Emotionalität, rohe, aber rechtliche Sitten, Biederkeit und Kraft gekennzeichnete Zustände einer immer weitergehenden Intellektualisierung, Verweichlichung und Schwächung des menschlichen Geschlechts weichen müssen. Im „Götz“ findet aber tatsächlich etwas anderes statt: es erfolgt, im Gegenteil, eine Trübung des Vernünftig-Klaren durch urtümlich, irrational Dämonisches.

Es stellt sich die Frage: welche Macht ist es, die die Menschen – und zwar die Guten und die Bösen! – in den verzehrenden Untergang treibt? Auch Gottfried steht am Ende vor diesem Rätsel: *Wenn so von allen Seiten die Wiederwärtigkeit[en] hereindringen und ohne Verbindung unter sich selbst auf einen Punct dringen, dann dann fühlt man den Geist der sie zusammen bewegt* (Gottfried V, 7; S. 213). Gottfried zählt zwar die *ohne Verbindung unter sich selbst* stehenden Widerwärtigkeiten auf, nennt aber den sie „zusammen bewegenden“ Geist nicht beim Namen. Um es zu tun, wird man nicht umhin können, einen Begriff heranzuziehen, der vielleicht nicht zu den „geschichtlichen Grundbegriffen“ gehört,⁵⁸ für die Ästhetik hingegen, auf alle Fälle für das Drama, ganz unentbehrlich ist: den Begriff des Schicksals.

Im fünften Buch von „Wilhelm Meisters Lehrjahren“, in dem Gespräch über die Gattungen (den Roman, das Drama), expliziert Goethe den Schicksalsbegriff so, als ob er an die eben zitierten Worte Gottfrieds, und überhaupt an die Verhältnisse im „Ur-Götz“-Drama, gedacht habe. Das Schicksal, heißt es dort, drängt *die Menschen*,

⁵⁶ Eckermann erschien diese Stelle allzu blasphemisch; er strich sie (bis auf den ersten Satz) bei seiner Edition des „Ur-Götz“ im 42. Band der Ausgabe letzter Hand (1833); noch die WA und die Jubiläums-Ausgabe haben sie nicht in den Text aufgenommen. Erst Max Morris erkannte – gegen WA I, 39, S. 410 – alle Bleistiftstriche als die Eckermanns (Der junge Goethe [Anm. 54], S. 193). Hanna Fischer-Lamberg gibt keine Begründung für ihre Entscheidung, das Gestrichene im Text zu belassen.

⁵⁷ So Martini (Anm. 50), S. 42.

⁵⁸ Jedenfalls hat im so betitelten „Historischen Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland“ (Geschichtliche Grundbegriffe, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Bd. 1–7, Stuttgart 1972–1992) kein Artikel über das „Schicksal“ Aufnahme gefunden. Aber ist das konsequent? Dem modernen Menschen mag ja der Schicksalsbegriff als ein auszuräumendes mythisches Relikt erscheinen; aber wovon sprechen die Historiker eigentlich, wenn sie, wie nicht selten zu bemerken, die im Kollektiv-Singular verwendete „Geschichte“ in personifizierter Form auftreten lassen?

ohne ihr Zuthun, durch unzusammenhängende äußere Umstände zu einer unvorhergesehenen Katastrophe hin. So müsse das Schicksal im Drama immer fürchterlich sein und werde im höchsten Sinne tragisch, wenn es schuldige und unschuldige, von einander unabhängige Thaten in eine unglückliche Verbindung bringt.⁵⁹ Auffällig (obgleich noch niemandem aufgefallen) ist an dieser Tragödiendefinition das – auch von Gottfried betonte – Moment der unglücklichen Verbindung von unzusammenhängenden Umständen. Ich habe den Eindruck, daß diese Bestimmung des Tragischen als eine gerade nicht durch eine einheitliche Handlung, sondern durch ein Zusammenwirken von nicht miteinander in Verbindung stehenden Faktoren und Begebenheiten sich manifestierende Schicksalsfügung allein bei Goethe – und auch bei ihm nur an den beiden von mir zitierten Stellen – zu finden ist.⁶⁰ Allenfalls könnte man darin die Vorwegnahme eines der Charakteristika sehen, die das sogenannte „Schicksalsdrama“ kennzeichnen. Denn dieses läßt ja – nach Paul Hankamer⁶¹ – „das Fatum sich erfüllen nicht durch eine ‚natürliche‘ Zwangsläufigkeit, sondern durch eine Verkettung von zufälligen Begebenheiten, die an sich keinen Zusammenhang notwendiger Art haben“. Eben eine solche Verkettung findet im „Ur-Götz“ statt. Vorausdeutungen, Ahnungen, Träume, Vorhersagen figurieren als Instrumente des Schicksals.

Schließlich beherrschen die *feindseeligen Mächte*, denen sich Weislingen nach seiner Rückkehr nach Bamberg – von seinem *Schutzgeiste verlassen* – überliefert fühlt (Gottfried II, 7; S. 138), die gesamte verfinsterte Atmosphäre des Stückes. *Wir Menschen führen uns nicht selbst* (Gottfried V, 12; S. 217). Das gilt in der tragischen Luft des „Ur-Götz“ von allen Personen. Auch das *edle freie Herz* wird von *muthloser Finsterniss* – so Elisabeth über Gottfried (Gottfried V, 7; S. 212) – erfaßt. Diesem lastenden, niederdrückenden Geist gibt Marie Ausdruck: *O Gott sind denn die Hoffnungen dieser Erde Irrlichter, die unsrer zu spotten, und uns zu verführen, muthwillig in ängstlicher Finsterniss, einen freundlichen Strahl zu senden, scheinen* (Gottfried V, 14; S. 224). Im „Ur-Götz“ entpuppt sich das von Goethe zum „Schauspiel“ gemilderte Geschichtsdrama als eine vom Schicksal bestimmte Tragödie, ein Trauerspiel der Geschichte insofern, als sie die des Endes ist. Es bringt Freund und Feind ins Verderben; es sät über alle Hoffnung Trauer. Am Schluß ist die Welt dunkel, voll Feuer und Sturm. Die Menschen verglühn, werden von den Flammen verzehrt.

⁵⁹ Wilhelm Meisters Lehrjahre, V, 7; WA I, 22, S. 178f.

⁶⁰ Die Goethe-Kommentatoren geben zu dieser doch eigentlich überraschenden Tragödiendefinition keinerlei Erläuterung. Sie übersehen sie völlig. Doch wird sie natürlich in Zusammenhängen, in denen von Goethes Verhältnis zum Tragischen gesprochen wird, zitiert. Und Werner Keller hat das sie Auszeichnende auch schon gespürt, wenn er mit ihr „die Tragödie von der dürftigen Monokausalität des Vergehens und der Bestrafung befreit und der verschlungenen Lebenswirklichkeit angenähert“ sieht (Werner Keller, Wollen und Sollen: Der Tragiker Goethe und seine Wandlungen; in: Literatur und Gesellschaft. Festschrift für Theo Buck, hrsg. von Frank-Rüttger Hausmann, Ludwig Jäger und Bernd Witte, Tübingen 1990, S. 115). Ob Goethe Anregungen aus der Tradition aufnahm, weiß ich nicht.

⁶¹ Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, Bd. 3, Berlin–New York 1977, S. 627.